

systematization of the pedagogical conditions of its formation proposed by authors of scientific works; creation of the list of the pedagogical conditions of the formation of the creative activeness of the future designers in the process of the studying in the high educational establishment on the basis of systemized list of the pedagogical conditions of the creative personality and views about the content and structure of the creative activeness of the designer; specification of the list of pedagogical conditions of the formation of activeness of future designers by interviewing experts.

Key words: future designers, creative activeness, pedagogical conditions, formation of the creative activeness of future designers.

Ходоровська І. М., викладач кафедри теорії та методики музичної освіти
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Україна

ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У ФОРМУВАННІ АНАЛІТИЧНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ П'ЯТОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА)

Стаття присвячена аналізу першої частини П'ятого скрипкового концерту В. А. Моцарта. Цей приклад є показовим для студентів музичних спеціальностей, які опановують навички цілісного аналізу музичного твору.

Ключові слова: скрипковий концерт, творчість Моцарта, цілісний аналіз, аналітичні навички, інтерпретація.

Постановка проблеми. Питання цілісного аналізу музичного твору в вищих навчальних мистецьких закладах є невід'ємною складовою професійного росту студентів, тому методика та приклади такого аналізу мають бути розповсюджені та доступні, щоб в початковому процесі студенти набували аналітичних навичок, могли проаналізувати музичний твір як в нотному тексті, так і на слух, могли визначити особливості композиції, висловлювати припущення щодо авторського задуму. Практика аналізу музичної форми повинна починатися з тих творів, які грають самі студенти, тобто з розуміння музичної драматургії та всіх компонентів, що пов'язані з нею. Це має позитивно відбитися на якості інтерпретації творів.

Мета статті. На прикладі П'ятого скрипкового концерту В. А. Моцарта продемонструвати методи аналізу музичного твору в певній послідовності аналітичного процесу.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Моцарта широко представлена в дослідницькій літературі.

У цій статті використано частину монографічних видань таких авторів, як Г. Аберт, Е. Чигарьова, Г. Чичерін, Д. Шулер, А. Ейнштейн. Жанрові паралелі в музиці Моцарта цікаво освітлено в посібнику про розвиток оперного мистецтва І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної, адже відомо, що композитор мав яскраво виражену театральну природу обдарованості, і в його інструментальних творах часто можна зустріти знайомих персонажів моцартовських опер. З приводу розкриття авторського задуму цікавою роботою є стаття Л. Мазеля «Про типи творчого задуму».

Основний матеріал та результати дослідження. Жанр концерту посідає особливе місце в творчості В. А. Моцарта. Композитор писав сольні, подвійні, потрійні концерти для клавесину та усіх оркестрових інструментів, поєднуючи різні їх комбінації (у подвійних концертах).

Цілісність, ясність і краса поєднуються в музиці Моцарта з глибоким драматизмом. Піднесене і побутове, трагічне і комічне, величне і граціозне, вічне і швидкоплинне, загальнолюдське та індивідуально-неповторне, національно-характерне з'являються в творах Моцарта в динамічній рівновазі та єдності. В центрі художнього світу Моцарта — людська особистість, яку він розкриває як лірик і одночасно як драматург, прагнучи до художнього відтворення об'єктивної суті людського характеру.

Моцарт чудово опанував жанр скрипкового концерту, написавши за один рік п'ять, це мало велике значення і доводило, що жанр скрипкового концерту в ті роки був дуже популярний серед музикантів. Від старої форми концертів XVII ст. (наприклад, таких, як у Вівальді), з якими композитор познайомився ще в Італії, залишилися небагато — тільки тричастинність композиції циклу. Вплив оперної арії і форми сонатного алегро помітно змінили структуру та внутрішню організацію концерту. До цього приєдналися прийоми французького скрипкового концерту Біотті, в яких багато чисто технічних, віртуозних елементів. Таким чином, концерти поступово набули загальноєвропейського характеру, що пояснює їх популярність.

З квітня по грудень 1775 року в Зальцбурзі композитор написав п'ять скрипкових концертів: B — dur (К. 207), D-dur (К. 211), G-dur (К. 216), D-dur (К. 218) і A-dur (К. 219). Подвійний концерт для скрипки і альту завершує досягнення Моцарта в цьому жанрі. У Відні Моцарт їх вже не писав. Можливо, це було прощання з рідним містом, і усі п'ять концертів, і особливо п'ятий, несуть в собі не лише ефекти концертного віртуозного жанру, але, передусім, розраховані на натхнення сприйняття. Моцарт підіймається від концерту до концерту не лише ззовні, сходячи від G-dur до D-dur і A-dur, (у середніх частинах теж,

оскільки усі вони в тональності домінанти): за блиском, задушевністю П'ятий концерт залишається неперевершеним. «Навіть нова середня частина (К. 261), яку Моцарт написав у кінці 1776 року спеціально для скрипаля Брунетті, незважаючи на її щирість і чарівно-мерехтливу звучність, не досягає простоти першого *Adagio*. У крайніх частинах усюди сюрпризи: в першій — напівімпровізація скрипки, яку, цей Моцарт міг «запозичити» у Філіпа Емануеля Баха в його концерті для клавіру, опублікованому в 1772 році; чергування граціозності (у маршевому темпі), завзяття і лукавства в останній частині, характерних для двох попередніх. Рондо — гумористичний енергійний фінал в «турецькому» стилі. *Tutti a-moll* в цьому «турецькому» інтермеццо Моцарт запозичив у себе ж з балету «Ревнощі в Сералі», написаного ним в 1773 році в Мілані для опери «Лючіо Силла». Пізніше, в 1777 і в 1780 роках були опубліковані ще два скрипкові концерти, проте немає упевненості, що вони дійшли у своєму справжньому вигляді» [8, 270].

Цикл скрипкових концертів написаний композитором в двадцятирічному віці, коли він вже був автором 32-х симфоній, трьох опер, багатьох концертів для різних інструментів і складів, струнних квартетів і квінтетів, сонат для різних інструментів і т. ін. Він сам чудово володів скрипкою, прекрасно знав особливості, можливості і труднощі інструменту.

За класифікацією Л. Мазеля, композиторські задуми поділяються на два рівні, що особливо важливо для розуміння інструментальної непрограмної музики. Вчений називає це темами (не музичні синтаксичні одиниці, а тематика твору, тобто задум). «Тема «першого роду» є висловлювання автора безпосередньо про явища дійсності, про життя. Тема «другого роду» — його висловлювання про мову, засоби, форми, «знаряддя» його мистецтва, про їхні можливості (і тільки через це про явища дійсності)» [3, 4]. Таким чином, в П'ятому скрипковому концерті В. А. Моцарта можна також виділити ці два рівні: «тема першого роду» — взаємодія танцювального об'єктивного начала, що є основними темами (перша тема вступу, головна, побічна і завершальна партії), і лирико-філософського (друга тема вступу, тема в розробці, частково каденція). «Тема другого роду» — жанровий зміст тематизму першої частини концерту. Передусім, це танцювальні і пісенно-аріозні жанри.

Така класифікація приводить нас до думки, що ми маємо справу з моцартовським інструментальним театром, який в тому або іншому вигляді є присутнім практично в усіх його інструментальних творах. Перша частина П'ятого концерту — це балет і спів, — те, що було головними компонентами театру того часу і зберігається досі.

У першій частині концерту нема подвійної експозиції, де за канонами класичного концертного жанру в першому експонуванні переважають активні моторні жанри, а в другому — лірична образна сфера. Моцарт з'єднав це воедино і запропонував комбіновану структуру, в якій є дві різнохарактерні теми вступу, а теми експозиції контрастують з темою в розробці, і, таким чином, стає зрозумілою поява другої теми вступу.

Композиція першої частини концерту також має загальні риси з барочним скрипковим концертом (скрипкові концерти А. Вівальді, Й. С. Баха), для якого є характерним чергування туттійних і сольних епізодів. Це спостереження можна віднести до «теми другого роду».

Моцарт, який був віртуозним скрипалем, сам також виконував свої твори для скрипки. У період, коли був написаний цикл з п'яти концертів, він захоплювався цим інструментом, концертними формами для нього і пізніше не залишив цей жанр. Відомі ще два більш пізні скрипкові концерти, проте, напевно не встановлено авторство Моцарта. Ці останні два скрипкові концерти дійшли до нас у дещо зміненому вигляді іншими авторами (композиторами, редакторами або виконавцями).

Батько композитора в квітні 1775 року пише синові в листі: «Ти сам не знаєш, як добре ти володієш скрипкою; якщо тільки граєш натхненно і з душею, граєш так, як ніби ти перший скрипаль в Європі». «Кожен раз, коли я повертаюся додому, мене охоплює легка меланхолія, і потім, коли я наближаюся до нашого будинку, я завжди думаю, як добре б почути тебе, коли ти граєш на скрипці, і на душі стає легко, усі турботи тієї ж миті пропадають» [7, 6].

Моцарт ставився до жанру скрипкового концерту з натхненням. Це доводить не лише те, що він створив п'ять концертів для скрипки, а й про його прагнення, що виявляється тут особливо сильно: розкрити в кожному окремому творі нові сторони форми та всебічно перевірити її можливості. В усіх концертах зберігається тричастинність циклу та сонатна форма перших частин з розчленовуванням на чотири tutti з трьома соло, що обрамляють їх.

Чисто технічний, віртуозний початок перестає бути домінуючим, Моцарт не трактує віртуозний жанр як чисто блискучий і концертний. Його віртуозна техніка базується головним чином на гаммах та лама-них арпеджіо, ефектна, але не є домінуючою, а його вкрай чутлива і повна натхнення наспівність врівноважує все віртуозне.

Важливу роль в концертах грає оркестр; в цьому відношенні концерт займає проміжне положення між тільки-но створеними опусами та написаними в Мангеймі і Парижі. «Можна чітко простежити, що, створюючи концерти, Моцарт думав про паризьку публіку: блиск і гра-

ціозність складають його основний характер, велику роль грають зовнішні, особливо технічні ефекти» [1, 37].

В першій частині концерту № 5 незвична структура. Перше *tutti*, в якому оркестр і соліст дублюють тему, за характером і типом тематизму нагадує початок експозиції сонатного алегро: тема, що має нестримність, динаміку, енергію, великий діапазон, цілком може представляти головну партію сонатної форми. Проте поява повільного епізоду, де в партії соліста на тлі гармонічної підтримки проходить лірична тема, яка за типом тематизму належить до вступних розділів, перериває квазіекспозицію. У вступі композитор демонструє дві образні сфери, які супроводжуватимуть подальший розвиток не лише першої частини, а й концерту в цілому.

Головна партія несе в собі риси декількох жанрів, що проявляються в двох її елементах. Перший — пісенно-кантиленний, другий — суто концертний, віртуозний, моторний. Головна партія тематично багата, тип розгортання тематизму відповідає контрастно-варіаційному, два елементи чергуються, створюється враження, що композитор нібито грає спектакль. Дійсно, в творах 70-х, у тому числі скрипкових концертах відчувається моцартовський метод, який розквітне в подальшій творчості. Інструментальний тематизм постійно перегукується з оперним, герої моцартовських опер продовжують жити в інструментальних образах. Кожну тему інструментальних творів можна уявити як музичну характеристику будь-якого оперного персонажу. Моцарт вже мав досвід написання опер, і він все частіше переносить театральну дію в інструментальну творчість, особливо в жанр інструментального концерту, сонати і симфонії.

Побічна партія неконтрастна, належить до образної сфери першої теми вступу. Грайлива, граціозна, вона нагадує легковажні жіночі персонажі комічних опер композитора. Побічна партія має повноцінний розвиток, варіюючись, створює великий тематичний розділ, в якому повтор музичних фраз і їх варіантність, проведення тематичних елементів у різних регістрах (що додає особливу виразність звучанню сольного інструменту) представляє побічну партію як самостійну і відрізняє моцартовський підхід до сонатної форми від гайдновського, де побічна партія вносить контрастний елемент в композицію експозиційного розділу. За принципом внутрішнього розвитку побічна партія перевершує головну, що також відрізняє моцартовський тематизм від попередників. Надалі саме побічні партії набудуть особливого положення і значення в сонатних алегро Моцарта. Заключна партія коротка, це туттійний невеликий епізод, що завершує експозицію.

Говорячи про зіставлення танцювального і пісенно-ліричного елементів, слід зазначити, що і основні теми першої частини являють собою,

окрім моторно-танцювальних жанрів, також і пісенні. Як правило, вони складаються з декількох жанрових моментів, контрастних одне одному. Тому не можна однозначно стверджувати, що саме на тематичному рівні відбувається зіставлення танцювального і пісенно-ліричного елементів. Скоріше, треба вести мову про розвиток, тематичний потенціал та варіанти його розкриття.

У розробці з'являється нова тема, що цілком характерно для сонатних розробок композитора. Проте вноситься новий образний елемент, з'являється паралельний домінантовій тональності до-діз мінор. Тема звучить задушевно, бо цьому сприяє гармонічний зміст, схвильований аккомпанемент та інтонаційне наповнення самої теми. Як і в багатьох розробках творів композитора, в першій частині П'ятого скрипкового концерту вона теж невелика і займає сторінку об'єму клавiру. Поява нової теми, лірико-драматичний розвиток матеріалу виявляються цілком достатніми для втілення композиторського задуму, в якому, на нашу думку, розробковий розділ вносить в композицію першої частини новий тематичний елемент, що споріднений другій темі вступу. Таким чином, створюється тематична і образна єдність композиції. Тема в розробці також має оперно-аріозну природу. Такі теми часто можна зустріти в ламентозних аріях великих серйозних опер.

Цікавою є каденція першої частини. Достовірно невідомо, чи дійшла вона в справжньому вигляді або зазнала зміни, але саме ця каденція традиційно виконується в першій частині концерту, причому імпровізаційність, властива каденціям, тут не є провідним чинником, виконавці чітко наслідують виписаний нотний текст. Відомо, що в концертному репертуарі композитора (у тому числі в його скрипкових концертах) часто виконавці пропонують свої варіанти каденцій, у тому числі зімпровізовані ними самими. Проте цього концерту така практика не стоюється, що, на наш погляд, є особливістю його інтерпретацій.

Висновки та перспективи подальших досліджень у даному напрямі. Цей аналітичний етюд має продовження в наступних висновках. Будь-який проаналізований твір має відкрити для студента щось нове, відсунути кордони аналітичної (і, може, виконавської) інтерпретації. Кожен студент повинен усвідомити особливість твору, якій він аналізує та вміти систематизувати свої думки.

Таким чином, можна запропонувати узагальнення та систематизацію з приводу концерту:

— особливістю розвитку першої частини П'ятого скрипкового концерту Моцарта є неоднорідність в розподілі розвиваючого потенціалу тематизму. Це пов'язано, передусім, з характером, кількісним показником і потенціалом самого тематизму;

— цікава перша тема вступу, яка нагадує за усіма ознаками тематизм головних партій. Її потенціал дає основний поштовх розвитку в цілому, тематичні арки між вступом і експозицією (і надалі — репризою) створюють ефект неодноразового повернення і, отже, затвердження основної ідеї, кола художніх образів, що несуть життєствердне начало, — світлий і радісний настрій;

— розробковий епізод невеликий за об'ємом, проте, за концентрованістю музичної думки, якісній зміні повністю виконує свою функцію. Нова тема в мінорі (яка перегукується з другою темою вступу), пройшовши стадію ліричного стану, досить швидко набуває драматичних рис, напруженості, що вносить абсолютно новий образний елемент в розвиток першої частини;

— основна увага і концентрація музичних подій належить каденції, яка, по суті, є другою розробкою. У ній віртуозно розвиваються вже відомі мотиви і фрази основного тематизму першої частини, а головне, — акцент ставиться не на віртуозності та техніці, а на глибині і змістовності музичного висловлювання.

ДЖЕРЕЛА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Герман Аберт. — Ч. 1. — К. 2. — М. : «Музыка», 1988. — 608 с.
2. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери / Ірина Леонідівна Иванова. — К. : «Заповіт», 1998. — 383 с.
3. Мазель Л. А. О типах творческого замысла / Лео Абрамович Мазель // Советская музыка. — 1976. — № 5. — С. 19—31.
4. Моцарт В. А. Письма. / В. А. Моцарт. — М. : «Аграф», 2000. — 448 с.
5. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Евгения Ивановна Чигарева. — М. : «Эдиториал УРСС», 2000. — 280 с.
6. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд / Георгий Васильевич Чичерин. — Л. : «Музыка», 1979. — 256 с.
7. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник / Дьердь Шулер. — Будапешт : «Издательство Коврина», 1962. — 108 с.
8. Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество / Альфред Эйнштейн. — М. : «Музыка», 1977. — 455 с.

Статья посвящена анализу первой части Пятого скрипичного концерта В. А. Моцарта. Этот пример является показательным для студентов музыкальных специальностей, которые овладевают навыками целостного анализа музыкального произведения.

Ключевые слова: скрипичный концерт, творчество Моцарта, целостный анализ, аналитические навыки, интерпретация.

The article is sanctified to the analysis of the first part of the fifth violin concert of B. A. Mozart. This example is model for the students of musical professions that seize skills of integral analysis of piece of music.

Key words: *violin concert, work of Mozart, integral analysis, analytical skills, interpretation.*

Ходоровський В. І., викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Україна

ДО ПИТАННЯ ВИХОВАННЯ У СТУДЕНТІВ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША

Стаття присвячена проблемам читання нотного тексту з аркуша. В ній наведено типові проблеми, пов'язані з недоліками в процесі читання нотного тексту і надаються практичні поради з опанування навичок читання нот з аркуша як необхідної складової дисципліни «Основний музичний інструмент».

Ключові слова: *читання нот з аркуша, аплікатура, фактура, розбір твору, нотний текст, метроритм, стиль.*

Постановка проблеми. Вирішення питання вільного володіння навичками читання з аркуша стає першочерговим завданням викладача в роботі зі студентами на заняттях з основного музичного інструменту в процесі розвитку та вдосконалення виконавської майстерності. Набуття цих навичок є дуже важливим, тому що подальша праця в школі або робота в іншому музичному закладі чи творчому колективі вимагає вільного та вправного володіння музичним інструментом, готовністю виконати по нотах будь-який твір без попереднього ознайомлення.

Мета статті — визначити найбільш типові проблеми та помилки в процесі читання нот з аркуша та вказати методи та практичні прийоми оволодіння та вдосконалення навичками читання з аркуша.

Аналіз досліджень і публікацій. У багатьох закордонних чи вітчизняних виданнях та методичних працях видатних майстрів як попереднього періоду, так і сучасного, головним чином декларується лише необхідність процесу навчання музикантів, докладно і конкретно йде мова про те, чого треба досягти, та лише дуже скупо — про те, як це робити. В даній статті використано частину методичних порад таких авторів, як А. Корто, А. Готліб, Ф. Брянська Л. Коган, Н. Скоробагатько.